VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

método de

contrabaixo

Conceitos para improvisação

Du Moreira

condução de vozes

harmonia

alterações

notas guia

cadências

II - V - I e variações

tríades

tétrades

voicings

dicas e material de estudo

e muito mais





cover baixo

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE by moog

método de

contrabaixo

Conceitos para improvisação

Du Moreira

condução de vozes
harmonia
alterações
notas guia
cadências
II - V - I e variações
tríades
tétrades
voicings
dicas e material de estudo

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE



www.editorahmp.com.br

Autor
Du Moreira (www.dumoreira.com)

Fotografia
Fernanda Lupo

Coordenação
André Martins (www.andremartins.com.br)

Arte
Editora HMP

Diagramação
Gustavo Peron

Impresso pelo processo direct-to-plate por Prol Editora Gráfica Ltda.

Este método foi criado para ajudar os baixistas em suas aventuras pelo mundo dos solos. Durante muito tempo, procurei respostas às questões básicas de improvisação apenas em escalas e modos. Mas para nós, baixistas, a pergunta certa não é apenas quais notas devem ser tocadas. Antes, devemos investigar como tocar tais notas em um contexto melódico. Aqui o leitor encontrará alguns frutos dessa minha busca, a qual, humildemente, sei que está longe do fim. Aos novos passageiros, desejo boa sorte, paciência e perseverança. O caminho é longo... mas a paisagem é inspiradora.

Du Moreira

índice

06 Introdução
07 Condução de vozes
10 Alterações
11 Notas guia
17 II - V - I: Harmonizando
21 Camadas superiores
26 Tríades
35 Tétrades
39 O material
48 Exemplo
49 Uma nota final



FERNANDA LUPO

Introdução

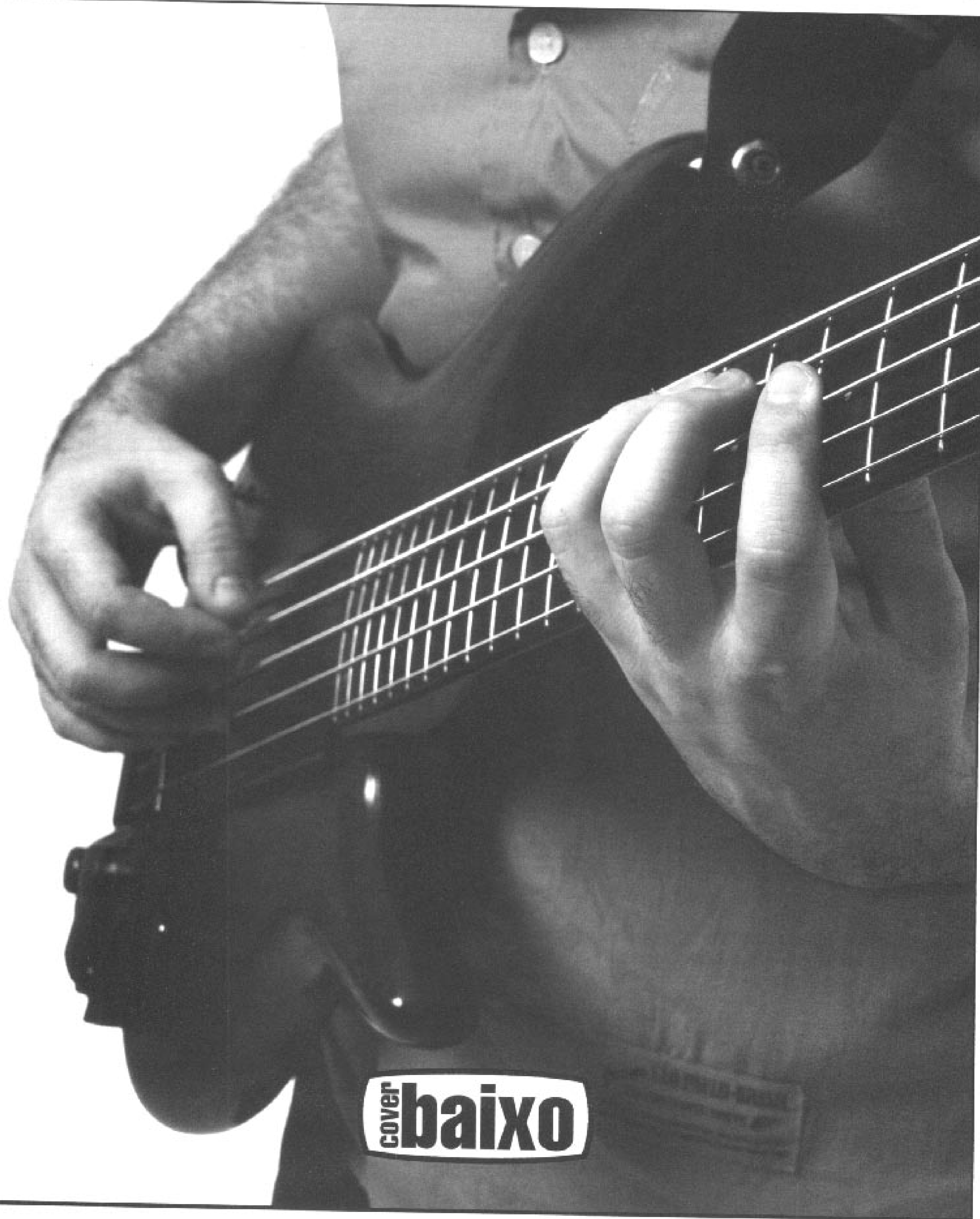
Para os baixistas - acostumados a tocar grooves e linhas de baixo - nada mais "alienígena" do que ir para o agudo. É como viajar a um país do qual não se fala a língua. Mesmo que saibamos as escalas, somos sempre surpreendidos pelo fato de que elas são alfabetos e não palavras. E continuamos sem saber falar. Isso porque, quando estamos no grave tocando nossas tônicas, quintas e oitavas, raramente imaginamos o que as outras vozes dos acordes estão fazendo. As tônicas andam quase sempre aos saltos. Um Dó pula para um Fá, um Si bemol pula para um Sol e assim por diante. Mas e se quisermos ir para o agudo e solar melodias? As melodias também ficam saltando? Onde estarão as tônicas, quintas e oitavas? Por que elas ficam tão magrinhas e sem vida aqui em cima?!!!
É que baixistas enxergam harmonia a partir das posições fundamentais dos acordes. Mesmo que expandam suas linhas para incorporar escalas inteiras, o primeiro reflexo ainda será pensar um acorde de Si bemol a partir do Si bemol, um acorde de Fá a partir do Fá, etc. Mas será da mesma maneira com os instrumentos melódicos? A resposta é não, e é simples de ser comprovada. Toque alguns acordes ao piano ou violão e tente improvisar cantando melodias simples. Aposto que você não cantou saltos de tônica para tônica... Muito provavelmente, cantou melodias com notas que começavam num acorde e se sustentavam ao próximo. Ou cantou melodias que lembravam algumas já conhecidas. Ou, melhor ainda, cantou naturalmente terças, sétimas, sextas e tantos outros graus unidos em movimentos diatônicos...
Portanto, para passear nos prazeres dos agudos, baixistas devem se familiarizar com esse mundo. Não é tão absurdo assim. Uma boa linha de baixo no grave pode ter muito de melodia, mas sua melodia acontece em meio a saltos de uma tônica para outra. Nas regiões agudas dos acordes também existem notas de sustentação, mas elas raramente são as tônicas. E elas não saltam. Como nas boas linhas de baixo, o trabalho é chegar a tais notas, unindo-as. Veremos que a sustentação da camada superior das harmonias é dada pelas vozes dos acordes e, principalmente, pelas notas-guia. Nas páginas seguintes, trabalharemos tanto a teoria quanto a prática dos acordes, com o intuito de fazer do baixo elétrico um convidado de honra nos "bocas-livres melódicos".

UMA NOTA ANTES DE COMEÇARMOS

Este é um livro para pensar. Tão importante quanto ter as notas embaixo dos dedos é ter as idéias claras na cabeça. Assim, não estou interessado em apresentar fórmulas mágicas de improvisação. Prefiro dar ao aluno-leitor os meios técnicos para que possa organizar melhor o material. Para isso, explico o raciocínio por trás de alguns mecanismos melódicos e sugiro exercícios para que tais estruturas se tornem familiares em termos de técnica. É fundamental que os conceitos fiquem tão claros quanto as notas tocadas. Importante lembrar que neste livro não cobrirei os conceitos básicos de harmonia. Para isso há vasta literatura disponível e o assunto é pré-requisito essencial para improvisação.

Mãos à obra!

condução de vozes



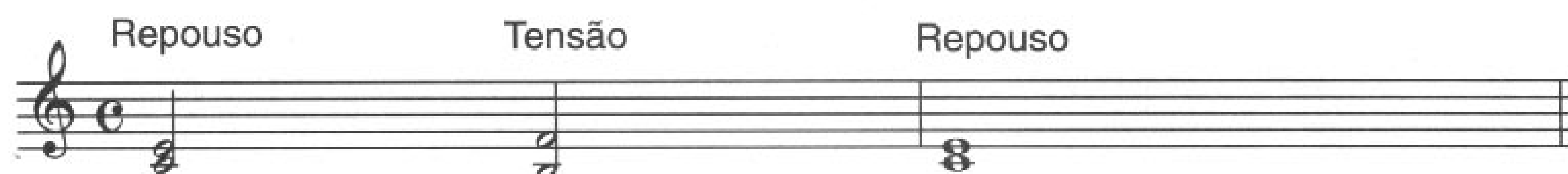
FERNANDA LUPO

Fundamentos para condução de vozes

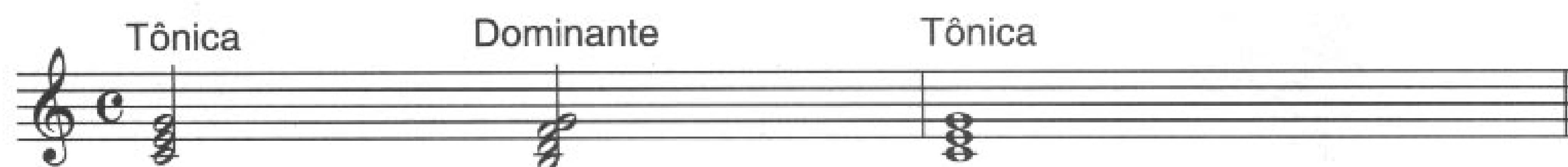
É interessante pensar que, na história da música, a melodia apareceu antes da harmonia. Mais ainda: a harmonia surgiu pela superposição de linhas melódicas. Isso significa que as diferentes notas que compõem os acordes eram, inicialmente, melodias cantadas. E, da mesma forma que é mais natural cantar melodias compostas de intervalos próximos (senão puramente diatônicos), conduções em que as vozes dos acordes (sim: as "vozes") andam o mínimo possível de um para outro são percebidas como "mais harmônicas". Boa parte da criação de melodias passa por movimentos de resolução de tensões porque, como os próprios acordes, na maioria das vezes as vozes andam naturalmente da "tensão" para o "repouso". Os movimentos de trítono para terça maior são exemplos básicos de condução de vozes:



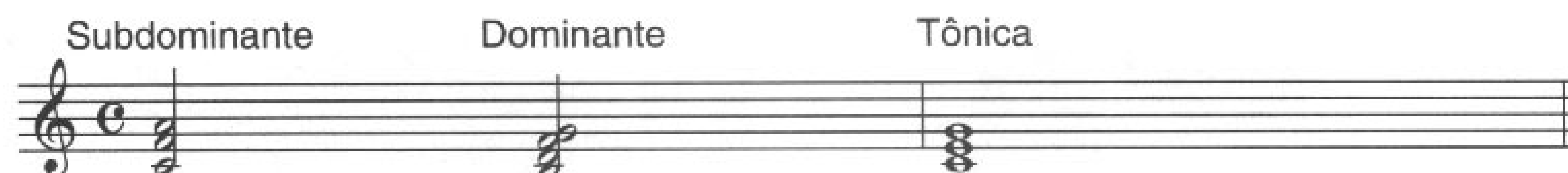
ou
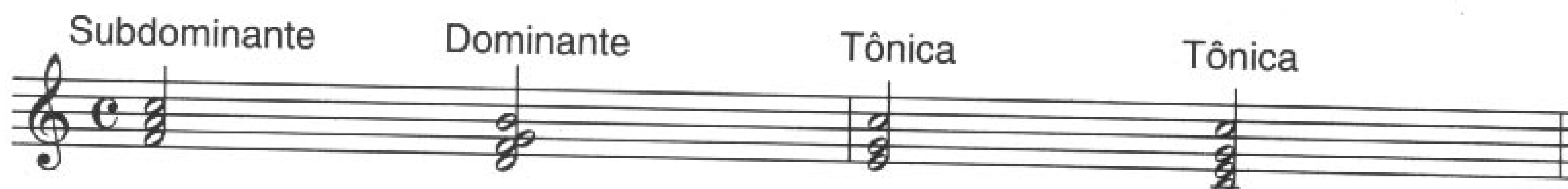


O trítono é um intervalo que soa tenso. Isso faz com que suas duas vozes busquem o repouso da terça maior. O movimento ascendente do Si em direção à tônica Dó, lhe dá o nome de "sensível". Esta resolução de trítono está, por exemplo, dentro do movimento da dominante G7 para a tônica C:



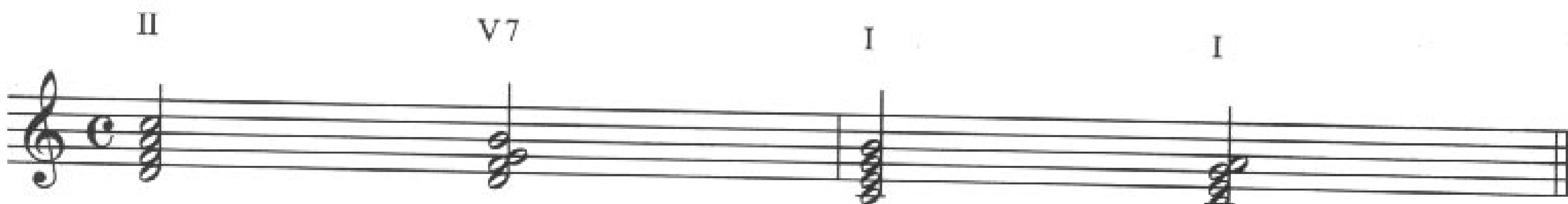
Na base da música tonal, além das funções de tônica e dominante, existe a subdominante – literalmente, o acorde "embaixo da dominante". No tom de Dó maior, a subdominante é um acorde de Fá. Note como as vozes dos acordes se movem numa progressão básica IV – V – I:
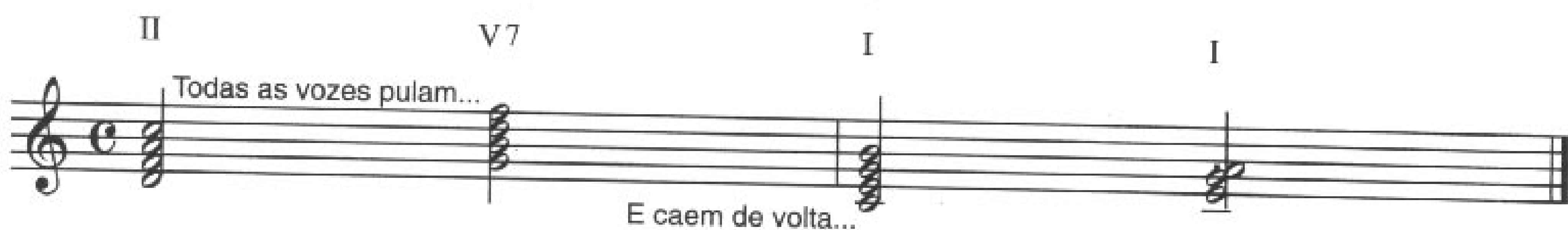


Para afirmar a tônica, desenvolvemos um último movimento:



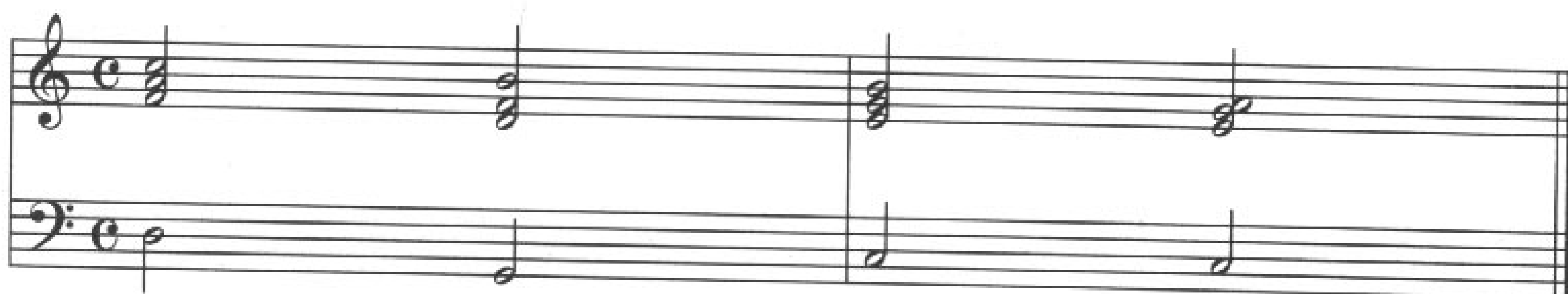
No *jazz*, na maioria das vezes a subdominante é substituída por seu relativo. O relativo de Fá maior, no caso, é Ré menor. Assim, em vez de progressões IV – V – I, temos a famosa progressão II – V – I:



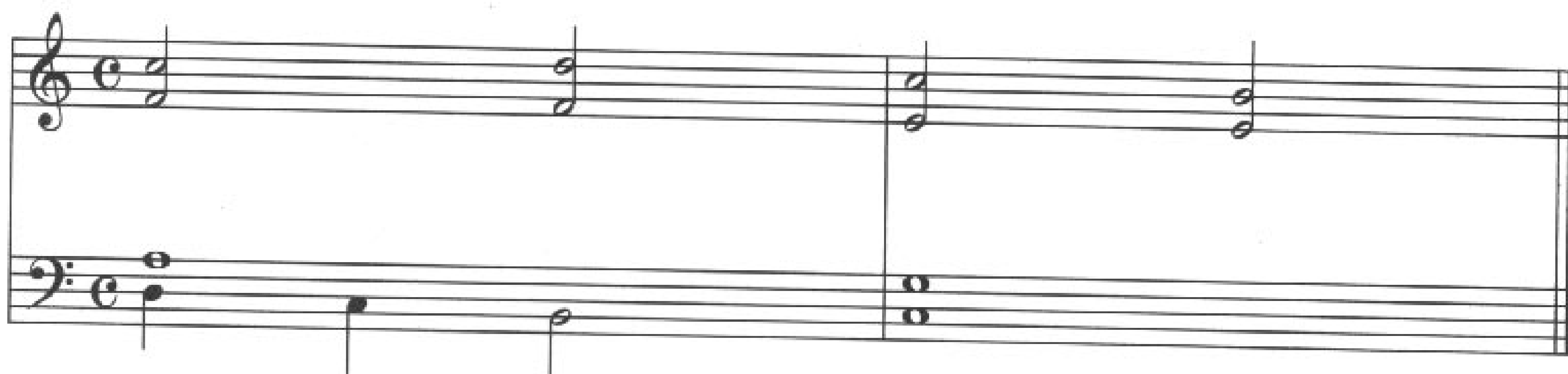
Um bom *voicing* trabalha a condução harmônica sem saltos. Pode-se conseguir um encadeamento com saltos, por exemplo, com a utilização de todos os acordes em posição fundamental:



Note que o movimento perde suavidade quando, do segundo grau ao quinto dominante, todas as vozes saltam uma quarta ascendente para depois descerem uma quinta até a tônica. É mais interessante procurar os movimentos diatônicos das vozes, deixando os saltos de quinta e quarta apenas para os baixos:



Ou trabalhar um tipo de encadeamento mais coral, em que até os baixos movimentam-se diatonicamente:



Alterações

Do ponto de vista da condução de vozes, as alterações - como quintas aumentadas, nonas menores e tantas outras - aparecem para ressaltar caminhos de resolução. Qualquer voz que resolva subindo meio tom, ganha um colorido de "sensível". Se, por exemplo, temos uma voz que se movimenta da quarta do acorde II para quinta do acorde V, resolvendo na terça do acorde I...

Dm7 G7 CMaj7 C6

Quinta da dominante resolvendo para a... ...terça da tônica.

...podemos enfatizar essa resolução, aumentando a quinta da dominante:

Dm7 G7(♯5) CMaj7 C6

Quinta Aumentada

No exemplo acima, a quinta aumentada do acorde de G sobe meio tom em direção à terça de C. O resultado é mais tensão e, conseqüentemente, mais repouso em sua resolução.

notas guias

cover baixo

FERNANDA LUPO

Praticando notas guias

Notas-guia são as notas que mais definem as mudanças ou semelhanças entre um acorde e outro. A resolução de trítono para terça maior, contida nas progressões V – I, é o exemplo mais clássico de notas-guia. Mas qualquer voz pode ser tratada como guia. O importante é ter sempre em mente as notas constituintes dos acordes e seus movimentos. Deste modo, identificamos as notas-guia e podemos apontá-las nos solos. No caso da harmonia acima, uma boa idéia melódica pode basear-se no movimento de quinta aumentada da dominante:

8va

D m7 | G 7(♯5) | C Maj7 | C 6

O resultado será melodias unindo tais notas:

8va

D m7 | G 7(♯5) | C Maj7 | C 6

Como nós, baixistas, raramente tocamos acordes, temos de desenvolver a capacidade de visualizar os caminhos das vozes de maneira linear, ou seja, através de linhas melódicas. Um bom exercício consiste em enfatizar todas as notas-guia de uma dada progressão harmônica. Consideremos a seguinte:

D m7 G 7(♯11) CMaj7 CMaj7(9)

Podemos utilizar quaisquer vozes como base para solos. Seja o movimento de quinta do II indo para a terça do V e sustentando-se como sétima maior do I:

8va

D m7 G 7(♯11) CMaj7 CMaj7(9)

... ou a terça menor do II sustentando-se como sétima da dominante e resolvendo na terça da tônica:

8va

D m7 G 7(♯11) CMaj7 CMaj7(9)

... ou ainda, a sétima do II subindo para décima primeira aumentada na dominante, resolvendo na nona da tônica e continuando até a terça:

Nesses exemplos, é possível ver a grade de piano e entender o caminho das notas. Na "vida real", só recebemos as cifras e temos de conseguir enxergar o andamento das vozes. Assim, dada uma progressão II – V – I, sem alterações, quais são as notas-guia possíveis? Nesse ponto, o processo assemelha-se a um jogo de xadrez sem tabuleiro. Temos de imaginar as jogadas por seus nomes: II – V – I sem alterações? Ok. Terça do II sustentando-se como sétima do V e descendo à terça da tônica:

Ou, por exemplo, sétima do II descendo à terça da dominante, sustentando-se à sétima maior da tônica e descendo à sexta da tônica:

As notas-guia que mais definem o caminho entre acordes são sempre as sétimas e terças, por serem estas as constituintes dos trítonos das dominantes. Mas muitos outros movimentos podem ser utilizados. Por exemplo, sétima do II subindo à quinta do V, sustentando-se como nona do I e subindo à sua terça:

D m7 G 7 C Maj7 C 6

8va

17 19 19 21

O que fazer com as notas-guia? Esse é o assunto do próximo capítulo, mas pode-se dizer que, na realidade, o trabalho começa depois que aprendemos a localizá-las. Enfatizar tais notas é o que torna as linhas melódicas mais condizentes com a harmonia proposta. Uma boa prática é harmonizar as notas-guia para realmente enxergar seu papel no movimento harmônico.

Suponha que peguemos a sétima do II indo para a terça do V, sustentando-se à sétima maior do I e descendo à sexta:

D m7 G 7 C Maj7 C 6

8va

17 16 16 14

O primeiro passo é construir os demais acordes a partir das notas-guia escolhidas:

D m7 G 7 C Maj7 C 6

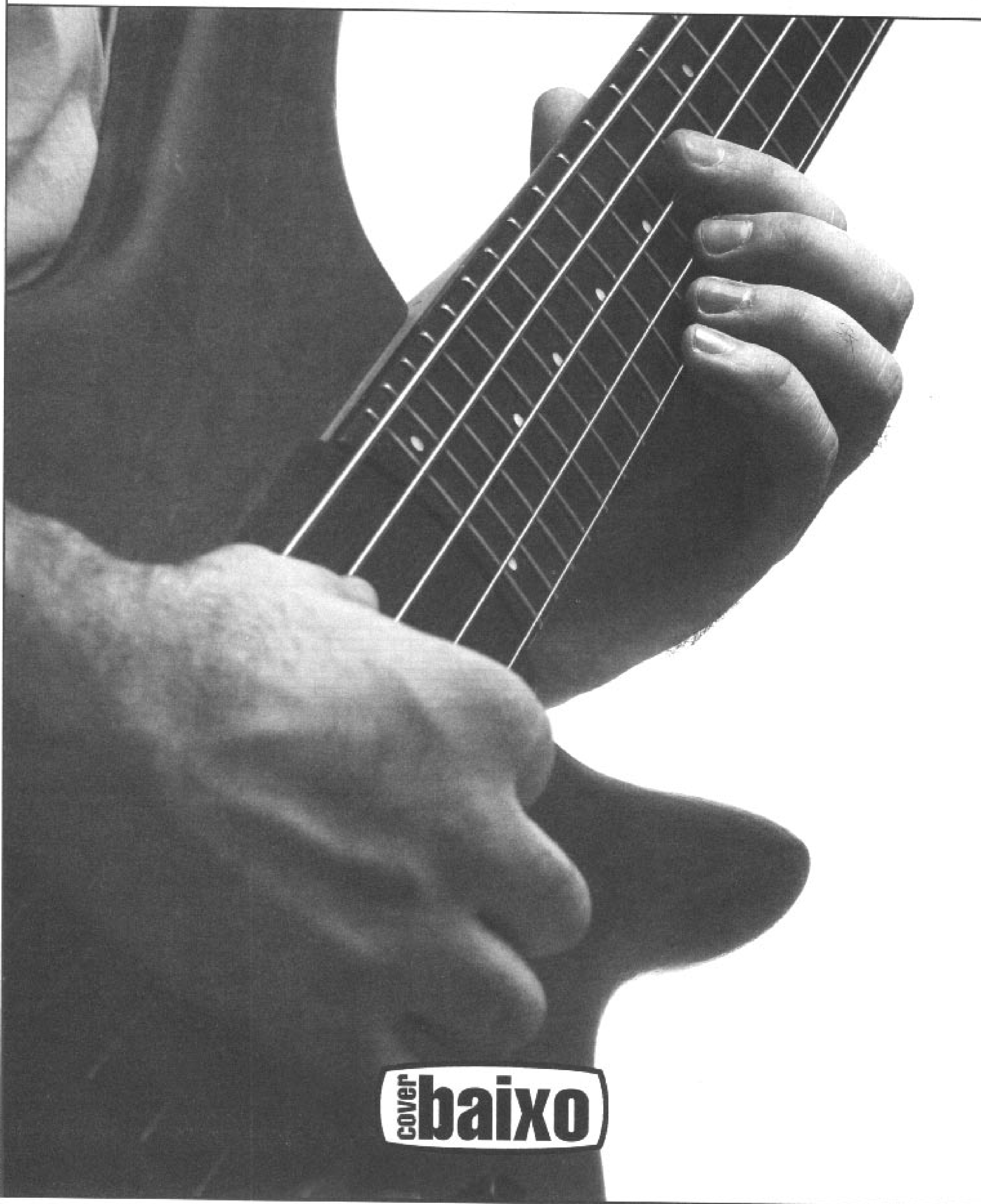
8va

17 14 15 17 | 16 17 15 17 | 16 17 14 15 | 14 17 14 15

Depois, separar ritmicamente as notas-guia das outras notas:

E com esse material - notas- guia e arpeggios de acordes - estamos prontos para criar melodias que realmente casem com a harmonia proposta:

II-V-I: harmonizando



FERNANDA LUPO

Para os baixistas, uma das características mais absurdas do mundo dos agudos é que tudo parece estar de ponta-cabeça. Nas linhas de baixo normais, existem basicamente as tônicas dos acordes e algumas "firulas" mais agudas. Pode-se tocar um Sol no grave e fazer uma frase uma oitava acima, que aterrissará na tônica do próximo acorde. Então, tudo é feito do grave para o agudo. No mundo dos agudos, os habitantes são muitas vezes encorajados do contrário: tocam uma melodia no agudo e vão harmonizando-a com acordes mais graves. Isso é o que significa chord-melody para um guitarrista. Há uma nota aguda na melodia e ele tem que construir acordes com tal nota na ponta. O exercício anterior de arpeggios é um bom exemplo de chord-melody para o baixo. Claro que não tocaremos os acordes homofonicamente, ou seja, com todas as notas de uma vez. O que faremos será construir linhas melódicas de notas-guia sobre progressões II – V – I e harmonizá-las com arpeggios.

1. Notas-guia: sétima do II indo para a quinta do **V** e subindo à terça do I:

Dm7 G7 CMaj7 C6

Harmonização:

Dm7 G7 CMaj7 C6

Exemplo de linha melódica:

Dm7 G7 CMaj7 C6

2. Notas-guia: tônica do **II** subindo para a quinta aumentada do **V**, resolvendo na terça do I e descendo à nona:

D m7 | G 7(♯5) | C Maj7 | C M9

8va

Hamonização:

D m7 | G 7(♯5) | C Maj7 | C M9

8va

Exemplo de solo:

D m7 | G 7 | C Maj7 | C 6

8va

3.

Notas-guia: nona do **II** descendo à quinta aumentada do **V**, descendo à nona do I e resolvendo na tônica (embora para os padrões jazzísticos não seja muito elegante resolver com a tônica na melodia...):

D m7 | G 7(♯5) | C M9 | C Maj7

8va

Harmonização:

D m9 | G 7(♯5) | C M9 | C Maj7

8va

3 3 3 3

T A B

21 17 19 20 | 20 21 17 20 | 19 16 17 19 | 17 16 17 14 15

4. Notas-guia: sétima do **II** subindo à quinta diminuta do **V**, subindo à nona do I:

D m7 | G 7(♭5) | C M9 | C M9

8va

T A B

17 | 18 | 19 | 19

E agora, que tal uma harmonização mais inusitada? Primeiro, um acorde de quartas e depois uma tríade menor meio tom acima da dominante:

Dm7(11) | G7alt | C M9 | C M9

8va

3 3 3 3

T A B

17 17 15 15 | 18 18 14 16 | 19 16 17 17 | 19 16 17 14 15

Como chegar a harmonizações mais "encrencadas" como essa? A resposta está nas camadas superiores dos acordes.

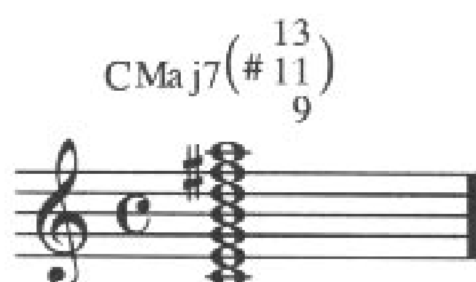
camadas superiores



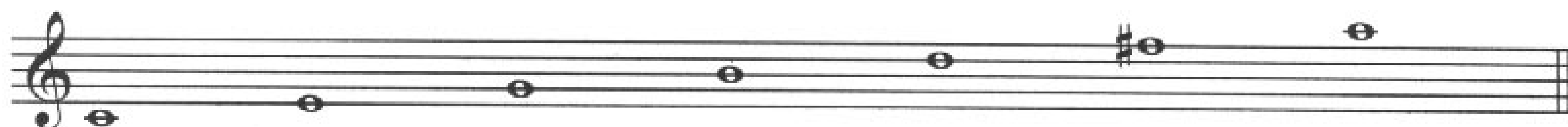
FERNANDA LUPO

Camadas superiores

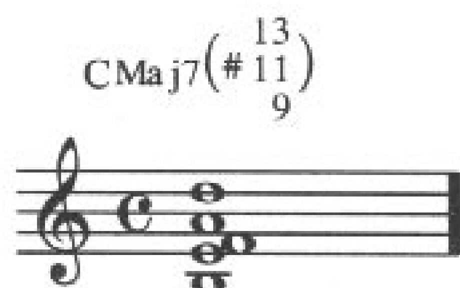
Acordes são, essencialmente, empilhamentos de terças. Mas isso às vezes não fica claro devido às inversões. Este Dó, por exemplo...



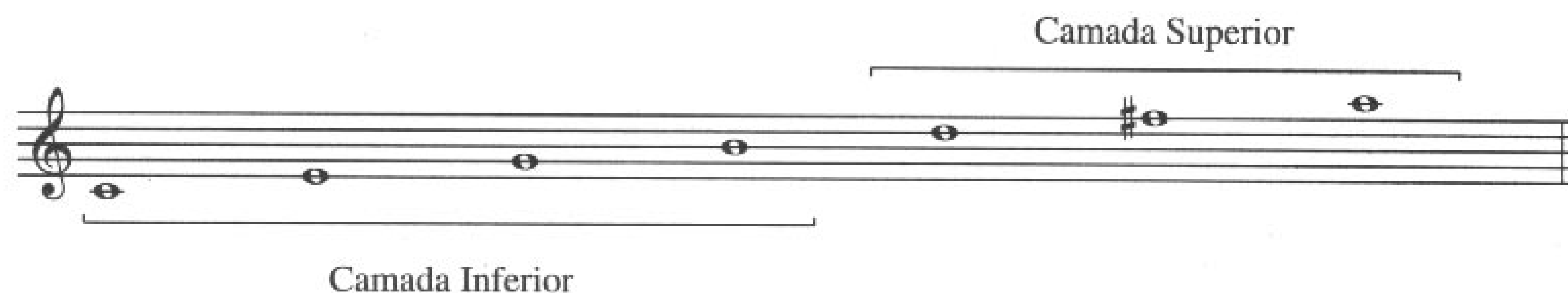
... é totalmente composto de notas empilhadas terça a terça a partir do Dó central...



...mas aparece muitas vezes invertido...



...de modo que uma décima terceira pode parecer uma sexta, uma nona pode parecer uma segunda e assim por diante. No entanto, é importante entender que tais notas pertencem à camada superior do acorde. Na camada inferior só temos tônica, terça, quinta e sétima. A camada superior começa a partir da próxima oitava, ou seja, nona, décima primeira e décima terceira.



Claro que nem todas as alterações pertencem à camada superior. Uma quinta pode ser aumentada ou diminuta e ainda será uma quinta - embora em alguns casos os "analistas harmônicos" possam debater por anos se tal quinta aumentada não será uma décima terceira bemol. Mas isso é assunto para outros livros. Como baixistas, estamos sempre ocupados com a camada inferior dos acordes. Mas se olharmos para sua camada superior veremos que as extensões sempre formam figuras conhecidas. Sobre um Dó com sétima maior, é possível dizer que há uma tríade de Ré:

D tríade

CMaj7

... ou uma tétrade de Bm7:

Bmin7

CMaj7

... ou uma tétrade de Em7:

CMaj7

... ou uma tríade de G:

CMaj7

... ou ainda, uma tétrade de Gmaj7:

GMaj7

CMaj7

Isto significa que podemos aproveitar tais estruturas simples em nossos solos. Em vez de pensar na nona, décima primeira aumentada ou décima terceira de um acorde de Dó, podemos simplesmente tocar uma tríade de Ré maior, ou uma tétrade de Sol maior, ou Si menor, ou quaisquer outras figuras que aparecerem no agrupamento das notas da camada superior. E isso vale para todos os acordes. Um Dm7, por exemplo...

Dmin7(11 9)

...pode ter uma tríade de Dó maior em sua camada superior:

C tríade

Dm7

Um acorde de G7...

G7(13 #11 9)

...pode ter uma tríade de Lá maior em sua camada superior:

A tríade

G7

E assim por diante. Portanto, uma boa técnica para atacar as extensões superiores dos acordes em solos melódicos é utilizar estruturas conhecidas. Comecemos com as tríades.

tríades



FERNANDA LUPO

Tríades

Acordes cheios de alterações podem ser reduzidos a estruturas bem simples. Observe a harmonia abaixo:

G sus4 G7(♭9) C m11 C M9(♯11)

Note que todos possuem mais de duas extensões. Mas se prestarmos atenção ao pentagrama superior poderemos pensar os acordes como tríades sobre baixos:

F/G E/G E♭/C D/C

O interessante é que ao tocarmos esses acordes, percebemos dois movimentos: um vem da resolução de dominante-tônica sugerida pelos baixos; outro vem do caminho cromático das tríades superiores. Como solistas, podemos propor tanto um movimento quanto outro. Pratiquemos a digitação das tríades:

G sus4 G7(♭9) C m11 C M9(♯11)

8va

3 3 3 3

T A B

22 22 19 20 | 21 21 18 19 | 20 20 17 18 | 19 19 16 17

Expandindo a idéia para duas oitavas, obtemos um ótimo exercício:

G sus4 — G7(♭9) — Cm11 — CM9(♯11)

Os exercícios a seguir baseiam-se na idéia de utilização de tríades nas camadas superiores. Preparei seis exercícios que têm um mesmo objetivo: ajudar na familiarização com toda a extensão do braço do instrumento. O primeiro é o desenvolvimento do exemplo anterior:

Dm7/G — G7(♯11) — Cm7 — CMaj7

B♭m7/E♭ — E♭7(♯11) — A♭m7

A♭Maj7 — F♯m7/B — B7(♯11)

E m7 (8va) EMaj7 D m7/G G 7(♯11)

O exercício a seguir trabalha tríades cromáticas ascendentes. É muito parecido com aquecimentos de piano clássico. A posição aberta das duas primeiras notas de cada tríade deve ficar cada vez mais confortável, pois possibilita o uso de intervalos maiores, essenciais para clarear idéias num instrumento tão grave quanto o nosso.

8va

Esse exercício é interessante por forçar o uso da quarta corda nas regiões superiores. Freqüentemente baixistas não tocam a corda Mi acima da décima segunda casa. Trabalhando tríades numa mesma posição, em duas oitavas, é necessário utilizar as quatro cordas.

Tríades em quartas ascendentes. Muito útil como sonoridade por conter relações de resolução. Pratique prestando atenção ao som.

Tríades, tríades e mais tríades, estendidas da nota mais aguda do instrumento até a mais grave. Atenção aos saltos na mesma corda.

Tríades com jogos de terças. Expandindo o material.

Não nos esqueçamos das tríades menores. Ainda que seja importante tomar cuidado com sua sonoridade muito clássica, elas são interessantes como extensão de acordes dominantes e meio-diminutos. Sobre um A7, por exemplo, podemos usar a tríade de E menor ou Bb menor. Sobre um F#m7(b5), podemos usar a tríade de A menor.

tétrades

cover baixo

FERNANDA LUPO

Tétrades

Assim como as tríades, tétrades podem ser usadas para ressaltar notas das camadas superiores dos acordes. Observe a frase abaixo:

Há um arpeggio de Cmaj7 seguido por uma tríade de D, seguida por um arpeggio de Am7.

CMaj7 D tríade Am7

Essa mesma frase pode ser usada em várias harmonias diferentes, como por exemplo:

A m7

Ou:

A m7 D7

Ou:

D7

8va

T A B: 15 14 17 16 14 16 17 17 14 15 12 14 12

Temos, então, uma outra característica do mundo dos agudos: figuras não precisam ser tão precisas em sua colocação na harmonia, desde que façam sentido por si mesmas. Uma frase melódica já possui internamente movimentos de resoluções. Como no exemplo anterior, há uma certa independência melódica além da harmonia, o que faz com que mesmo algumas notas "erradas" possam criar cores interessantes. Se tocarmos tal frase sobre Fmaj7, por exemplo, teremos um F# se chocando com a tônica:

F M7

8va

No entanto, isto não soará um desastre porque a frase melódica fará sentido sozinha, sem a ajuda da harmonia. E da mesma forma que podemos alterar acordes, podemos alterar melodias:

8va

T A B: 15 14 18 16 14 16 17 18 14 15 12 14 12

Mudando uma nota - o Sol para Sol sustenido - toda a sugestão harmônica muda. Agora a frase tem um colorido da escala menor-melódica e pode ser usada em vários outros acordes:

A m(maj7)

8va

Ou:

D 7(#11)

8va

Ou ainda:

CM7(#5)

8va

o material

cover baixo

FERNANDA LUPO

O material

O exercício mais simples para tétrades é fundamentado em progressões **II - V - I**. Uma continuação do capítulo sobre notas-guia.

D m7 G7 C Maj7

C 6 C m7 F7

B♭Maj7 B♭6 B♭m7

E♭7 A♭Maj7 A♭6

Expandindo a todos os tons a frase que incorpora tríades e tétrades.

Am7-D7

8va

(8va)

(8va)

D m7 G 7(♯11) C Maj7 C Maj7(9)

Bbm7 - Eb7

8va

16 15 18 17 15 17 18 18 | 15 16 13 15 13 13 | 14 13 16 15 13 15 16 16 | 13 14 11 13 11 11

(8va)

12 11 14 13 11 13 14 14 | 11 12 9 11 9 9 | 10 9 12 11 9 11 12 12 | 9 10 7 9 7 7

(8va)

8 7 10 9 7 9 10 10 | 7 8 5 7 5 5 | 6 5 8 7 5 7 8 8 | 5 6 3 5 3 3

4 3 6 5 3 5 6 6 | 3 4 1 3 1 3 4 3 | 4

O mesmo exercício, agora alterado.

A menor-melódica

8va

TAB

(8va)

(8va)

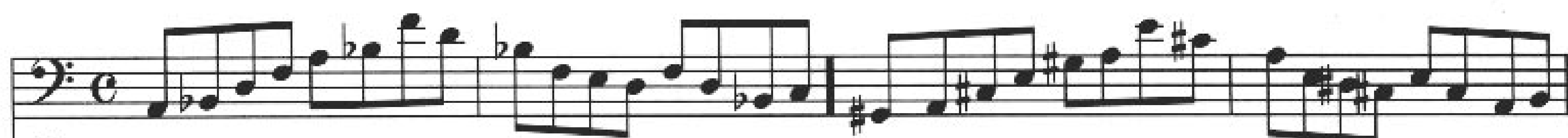
Tétrades ascendentes. Atenção à digitação.

Maj7

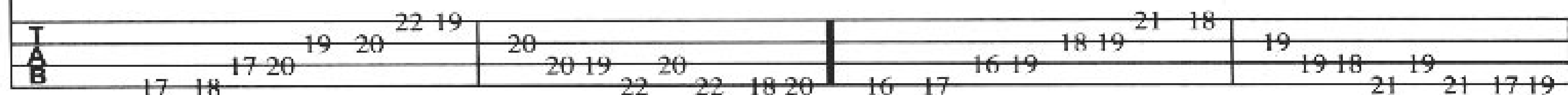
Tétrades com um toque Lídio.

Lídio

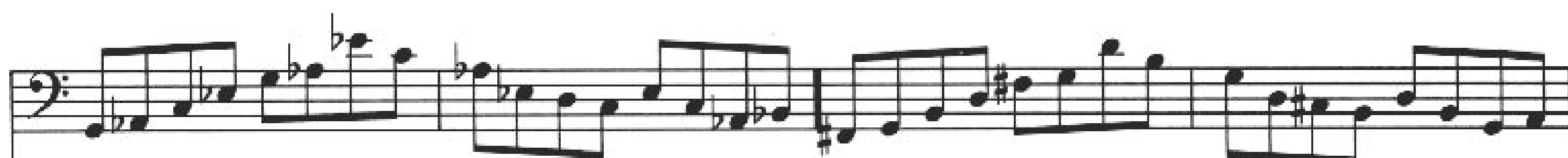
8va -

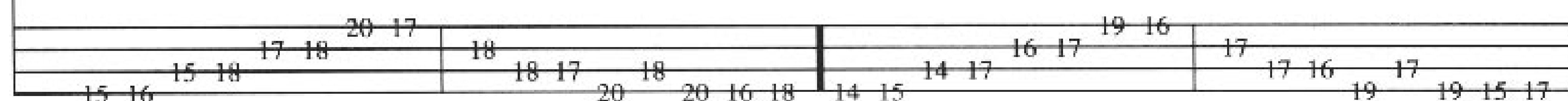


Mão Esquerda: 1 2 1 4 1 2 4 1 2 1 1 4 2 4 1 3 etc...

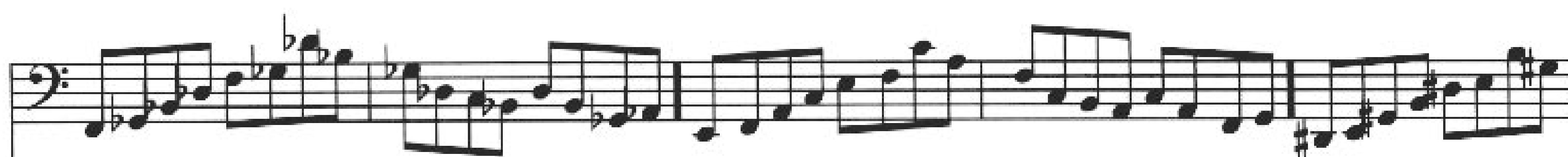


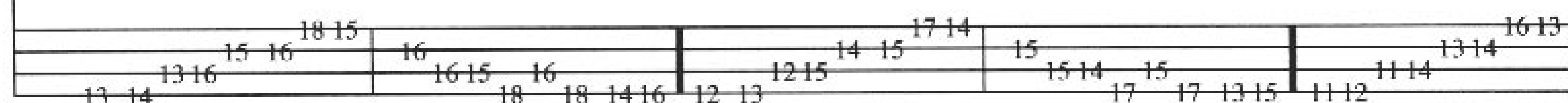
(8va)- -



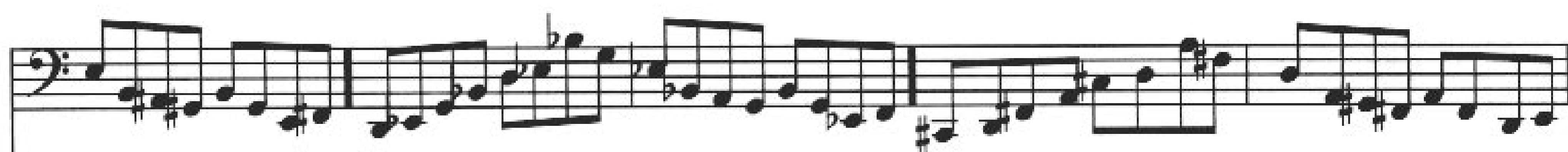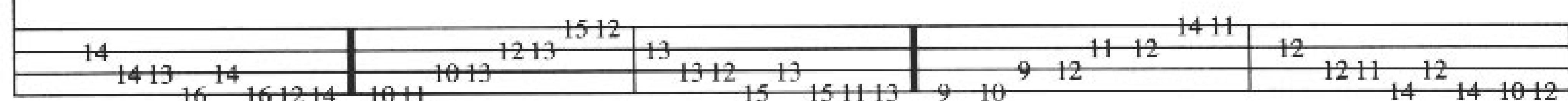


(8va)- -





(8va)- -





Tétrades menores com sétima.

Min7

8va

TAB

Mão Esquerda: 4 2 1 4 3 4 1 4 | 4 2 1 4 3 | etc...

20 18 17 20 19 20 17 18 | 20 18 17 20 19 | 19 17 16 19 18 19 16 17 | 19 17 16 19 18

(8va)

18 16 15 18 17 18 15 16 | 18 16 15 18 17 | 17 15 14 17 16 17 14 15 | 17 15 14 17 16 | 16 14 13 16 15 16 13 14

(8va)

16 14 13 16 15 | 15 13 12 15 14 15 12 13 | 15 13 12 15 14 | 14 12 11 14 13 14 11 12 | 14 12 11 14 13

(8va)

13 11 10 13 12 13 10 11 | 13 11 10 13 12 | 12 10 9 12 11 12 9 10 | 12 10 9 12 11 | 11 9 8 11 10 11 8 9

Tétrades meio-diminutas. Muito úteis como extensão de acordes dominantes. Sobre um G7, toca-se Bm7(b5), por exemplo.

Min7(b5)

8va

1 4 2 1 3 1 4 1 | 3 1 2 4 1 4 2 4 | etc...

TAB: 20 23 21 20 22 20 23 20 | 22 20 21 23 20 23 21 23 | 19 22 20 19 21 19 22 19 | 21 19 20 22 19 22 20 22

(8va)

TAB: 18 21 19 18 20 18 21 18 | 20 18 19 21 18 21 19 21 | 17 20 18 17 19 17 20 17 | 19 17 18 20 17 20 18 20

(8va)

TAB: 16 19 17 16 18 16 19 16 | 18 16 17 19 16 19 17 19 | 15 18 16 15 17 15 18 15 | 17 15 16 18 15 18 16 18

(8va)

TAB: 14 17 15 14 16 14 17 14 | 16 14 15 17 14 17 15 17 | 13 16 14 13 15 13 16 13 | 15 13 14 16 13 16 14 16

Min7(b5)

8va

Mão direita: 4 1 4 1 2 4 1 3 4 1 3 1 2 4 1 4 4 1 4 1 4 1 4 2

T A B
20 17 20 16 17 20 16 18 | 20 16 18 15 16 18 15 18 | 18 15 18 14 18 15 18 16

(8va)

1 3 4 1 4 1 2 1 etc...

15 17 20 17 20 16 17 15 | 19 16 19 15 16 19 15 17 | 19 15 17 14 15 17 14 17 | 17 14 17 13 17 14 17 15

(8va)

14 16 19 16 19 15 16 14 | 18 15 18 14 15 18 14 16 | 18 14 16 13 14 16 13 16 | 16 13 16 12 16 13 16 14

(8va)

13 15 18 15 18 14 15 13 | 17 14 17 13 14 17 13 15 | 17 13 15 12 13 15 12 15 | 15 12 15 11 15 12 15 13

Exemplo

... Para praticar sobre harmonias familiares; uma boa maneira de abordar o material é aplicá-lo a harmonias conhecidas. O exemplo a seguir não deve se entendido como solo melódico, mas como maneira de forçar o uso de tríades, tanto mecanicamente como sonoramente, no universo dos s*tardards de jazz.*

Dias de Tríades

FMaj7 E♭7 D7 D7(♭9)

8va...

Gm7 Gm11 B♭m7 E♭7 Am7

Dm7 Gm7 C7 Em7(♭5) A7 Dm7

Gm7 C7 FMaj7 E♭7 D7

D7(♭9) Gm7 Gm11 B♭m7

17 20 17 19 17 16 18 15 | 17 15 15 | 19 17 19 15 14 15 17 15 | 13 15 13 13 17 15 20 21

E♭7 Am7 Dm7 Bm7(♭5) B♭m7

22 22 19 20 20 17 15 13 16 | 14 12 14 12 | 15 14 15 17 | 19 18 21 18 19 19 | 20 16 16 15 16 15 18

Am7 Dm7 Gm7 C7 FMaj7 FM7(♯11)

17 16 14 17 15 15 12 13 12 15 | 14 13 | 14 | 16

Uma nota final

Desenvolver o vocabulário melódico é essencial para baixistas - e não apenas se quiserem virar solistas. Instrumentos são apenas produtores de sons. O baixo elétrico não precisa ter nenhuma função predefinida a não ser a de soar como um baixo elétrico. O que será tocado - se ele acompanhará uma guitarra, se fará par com os grooves da bateria, servirá de chão para os cantores ou será o centro melódico da banda – é outro problema. Baixistas não deveriam se restringir a apenas um papel; deveriam, antes de tudo e como qualquer outro instrumentista, trabalhar para serem músicos. Sempre que me falam "baixo não foi feito para solar" ou "baixo é para soar grave", fico esperando o momento em que esse mesmo interlocutor dirá "o Jaco Pastorius é um gênio!" ou "o Victor Wooten é o máximo!" ou "o Gary Willis é um deus!". Porque é impossível não se emocionar com o som que esses três exemplos de baixistas produzem. Se fossem pianistas ou guitarristas, sua música seria igualmente genial. O baixo é apenas um veículo. Dizer que ele só pode funcionar como acompanhamento é como dizer que um carro só pode fazer curvas à esquerda. Baixos são apenas instrumentos da música dos baixistas... músicos.

método de
contrabaixo
Conceitos para improvisação
Du Moreira

Poucos métodos para contrabaixo foram escritos com tamanha competência e originalidade. **DU MOREIRA**, um dos músicos mais ecléticos e versáteis de São Paulo, traz neste Conceitos para Improvisação uma abordagem nova e didática para que o baixista possa entrar nesse universo. Passando por conceitos como notas-guia, alterações, condução de vozes e superposição de tríades e tétrades, o autor mostra de forma inteligente e concisa como expandir o vocabulário melódico dos contrabaixistas. Neste volume o leitor encontrará exercícios práticos, bem como estímulo para ganhar autonomia e chegar ao conhecimento por si só.



FERNANDA LUPO

DU MOREIRA é formado em música pela Faculdade Santa Marcelina em São Paulo, pelo Musicians Institute em Los Angeles e pelo Bass Colective em Nova Iorque. Já trabalhou com as cantoras Mônica Salmaso e Ceumar e integrou o Mani Padme Trio. Em Janeiro de 2000, iniciou um período sabático de seis meses em Santa Fe, New México, onde teve aulas com Gary Willis. Mudou-se para Nova Iorque em 2001, trabalhando com artistas como o violonista flamenco Hernan Romero e o baterista Ben Perowsky. Atualmente no Brasil, trabalha com André Abujamra e Dante Ozzetti, e integra o grupo de música eletrônica Bojo.

www.dumoreira.com

cover baixo

editora hmp

www.coverbaixo.com.br
moog

www.editorahmp.com.br